



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

MATHEUS APARECIDO MACEDO DE ANDRADE

A REPRESENTAÇÃO CULTURAL NO FILME *REALMENTE* DA OFICINA TELA
BRASIL

Pelotas/RS

2019

MATHEUS APARECIDO MACEDO DE ANDRADE

**A REPRESENTAÇÃO CULTURAL NO FILME *REALMENTE* DA OFICINA TELA
BRASIL**

Artigo científico apresentado como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Pelotas

2019

MATHEUS APARECIDO MACEDO DE ANDRADE

**A REPRESENTAÇÃO CULTURAL NO FILME *REALMENTE* DA OFICINA TELA
BRASIL**

Artigo científico apresentado como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Banca Examinadora:

Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Guilherme Carvalho da Rosa

Josias Pereira da Silva

RESUMO

Este artigo analisa as articulações de linguagem e de representações culturais presentes no curta-metragem *Realmente* (2012), projeto mediado pelas Oficinas Tela Brasil. Filme coletivo realizado por oito moradores de Belterra/PA, o documentário apresenta as relações pessoais e as formas de trabalho de Geulleh, habitante de uma região periférica da cidade. A pesquisa busca questionar os rumos destinados às obras audiovisuais feitas através de oficinas de formação, tendo como estudo de caso o filme escolhido para a análise.

Palavras-chave: Representação Cultural; Representatividade; Oficina Tela Brasil; Periferia.

ABSTRACT

This article analyzes the articulations of language and cultural representation present in the short film *Realmente* (2012), a project mediated by the Tela Brasil Workshops. Collective film made by eight residents of Belterra / PA, the documentary presents the Geulleh personal relationships and way of working, who lives in a peripheral region of the city. The research seeks to question the directions for audiovisual works made through training workshops, using as a case study the film chosen for the analysis.

Keywords: Cultural Representation; Representativeness; Cine-Tela-Brasil; Marginalization

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	07
2. AS VOZES EM <i>REALMENTE</i>	09
2.1. A voz do(a)s documentaristas.....	10
2.2. As vozes sobre Geulleh.....	17
3. A REPERCUSSÃO DAS VOZES	23
4. CONCLUSÃO	29
REFERÊNCIAS	31

1. INTRODUÇÃO

A pobreza sempre foi um dos grandes temas representados pelo cinema brasileiro, como pode ser observado em filmes como *Tropa de Elite* (2007) e *Cidade de Deus* (2002). Tais obras, por sua vez, mostram a questão sob a perspectiva do espetáculo, apresentando problemática como a violência, a miséria e diversas outras formas de percepção desse fenômeno social e econômico inerente à formação do país. Entretanto, tal estudo versa sobre a importância de existir representatividade construída com outros olhares, composta por pessoas que vivem em locais onde a pobreza é iminente, proporcionando nas regiões retratadas uma multiplicidade de abordagens e interações.

Essa possibilidade vem ocorrendo nos últimos anos através de diversas formas de acessos a mecanismos de produção audiovisual, tal como o Projeto de Oficinas Tela Brasil, analisada aqui neste trabalho, ou outras formas de estrutura e de estímulos na área, como, por exemplo, o Vídeo nas Aldeias, de Vicent Carelli, fundado em 1986.

Este artigo se propõe a analisar o curta-metragem documental *Realmente*(2012), realizado através da Oficina Tela Brasil, projeto que estimula o desenvolvimento e a produção de cinema para populações periféricas brasileiras. O projeto teve como ponto de partida a vontade dos cineastas Laís Bodansky e Luiz Bolognesi, em 1990, de democratização do cinema brasileiro, em exibir filmes na caçamba de um carro com um projetor 16mm. Porém, em 2004, a iniciativa ganhou força e patrocínios que a transformaram numa estrutura composta por salas itinerantes¹ e, em 2007, a criação da Oficina Tela Brasil e dos cursos para “promover a ‘alfabetização’ audiovisual.” (BODANSKY, 2014, p. 18).

E essa atitude foi de grande importância pela necessidade de representatividade de um povo historicamente calado, excluído e marginalizado que precisa mostrar à sociedade suas visões de mundo. E *Realmente* consegue transmitir essa ideia ao apresentar história de um dos moradores de Belterra no Pará, Geulleh Silva Lopes, através de depoimentos dele próprio e de pessoas de seu ciclo de convivência. Porém, o filme não se limita a isso. Por intermédio de suas articulações narrativas e estéticas, é possível perceber a construção de um eixo de

¹ Salas fechadas e escuras, com 225 cadeiras, projeção 35mm cinemascop e além disso, o Oficinas Tela Brasil, com formação de turmas que através do processo de aprendizagem para a realização de um curta metragem, ficção ou documental, com atualmente mais de 400 filmes produzidos.

representatividade pertinente àquela camada periférica da sociedade. Sua mãe, amigos e o próprio protagonista nos mostram características e histórias da cidade e de seus habitantes, construindo um panorama social e cultural repleto de camadas.

Contudo, após assistir ao filme, tornou-se fundamental a reflexão sobre o que aconteceria com os participantes do projeto e com os moradores daquela cidade quando concluídas as atividades oferecidas pela Oficina Tela Brasil. Sendo assim, questiona-se qual o destino tomado pelo filme, e qual repercussão obteve seus realizadores teriam possibilidade de se profissionalizarem no audiovisual, conseguindo alguma chance de atuação no mercado.

Trazer essas discussões da arte e da expressão humana para um País é elementar, principalmente pelo período político vigente no Brasil atual, um momento simbolizado por diversos cortes no binômio cultura-educação e, mais especificamente, dentro do cinema e do audiovisual. Com isso, o incentivo à área cinematográfica com destino a essa parcela da população se torna ínfimo, tendo uma perda criativa, tanto quantitativa quanto qualitativa, ainda mais em um Estado no qual esse público representa um quarto da população total².

O trabalho está estruturado em dois capítulos, sendo que o primeiro analisa o filme *Realmente*, observando sua construção narrativa e estética, percebendo a forma como esses jovens escolheram características para criar a representação do ator social Geulleh e dos demais entrevistados do filme. E no segundo capítulo, vai seguir um viés mais propositivo, isto é, abrir uma discussão sobre o que essas oficinas podem oferecer para esses jovens ao fim do programa, não se limitando somente ao que é realizado durante o projeto, para pensar onde essa comunidade participante pode chegar e, até mesmo, onde esse filme pode levá-los.

²Informações retiradas da Revista Veja, com informações com base divulgadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) no ano de 2017, Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/economia/ibge-52-milhoes-de-brasileiros-estao-abaixo-da-linha-da-pobreza/>>

2. AS VOZES EM *REALMENTE*

Realmente (2012) é um curta-metragem de 14 minutos, realizado de forma coletiva por Antonia Cláudia Silva dos Santos, Darlison William da Silva, Evilan Roberto Pedroso, Francisca Taioni Silva dos Santos, Jocivaldo Faria dos Santos, Marcia Andréia Almeida dos Santos, Ricardo dos Santos Amaro e Wanderson Sousa da Silva, através da Oficina Tela Brasil em Belterra, no Pará. Trata-se de um filme construído por diversas perspectivas sobre uma mesma pessoa, o vendedor ambulante Geulleh Silva Lopes, conhecido popularmente como Gê. É importante salientar que esse ator social possui uma deficiência na fala, tornando sua voz fanha e com dificuldade de ser escutada, que origina preconceitos para com o protagonista. A obra baseia-se nas vivências pessoais e profissionais do ator social, trazendo aspectos de seu dia a dia comentados por ele próprio e por outros atores e atrizes sociais com os quais convive. A análise do curta se dará em duas etapas: 1 - de forma breve, observando as articulações estéticas apresentadas, compreendendo a percepção do(a)s cineastas a respeito desse personagem; 2 - aprofundando-se na visão multifacetada dos entrevistados em relação ao protagonista.

Porém, antes de entrar na análise propriamente dita, é relevante a conscientização das dificuldades na realização de uma análise, principalmente em um filme que é feito através de uma oficina, por alunos que ainda não são necessariamente profissionais. Como visto por Vanoye e Goliot-Lété (1994), existem obstáculos para a realização da análise fílmica, sobretudo quando considerado o fato de que toda leitura feita é uma transcrição do que pertence ao visual do fílmico, do sonoro e do audiovisual, pois a partir do momento em que há a escrita, ela em si, é composta por características literárias e não audiovisual.

A complexidade do objeto-filme de fato conduz à colocação com rigor do problema de sua descrição pela linguagem e do que a ela se integra, sua natureza de pluralidade de códigos proíbe pensar em qualquer 'reprodução verbal'. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.10-11)

Além da tentativa de se limitar, dentro da narrativa e da estética, no universo do filme, isto é, a partir do momento em que há a análise e que não existe pontos em comum com o que é visto em tela, partindo para um lado de criação por parte do analista, sendo preciso manter-se

dentro desse restrito espaço da criação da análise e da superação da obra, ainda mais tênue, como em um filme realizado por jovens numa oficina de cinema com contato básico com esses universo, fazendo o filme ser “portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise.” (Ibid., p.15)

Há uma aproximação com a pesquisa de Bernardet (2003), na qual foram realizadas algumas análises de curtas-metragens documentais brasileiros dos anos de 1960 e 1970. O autor inicia dizendo em seu estudo que não buscava um panorama ou uma história do cinema documentário de curta-metragem brasileiro, mas as questões presentes nos filmes para a interpretação da sociedade brasileira e da linguagem cinematográfica. Esta pesquisa, neste primeiro capítulo, planeja seguir os estudos de Bernardet, buscando a representações culturais presentes em *Realmente*, por um viés estético. Entretanto, sem colocá-lo em ordem de desprestígio em comparação com qualquer outro filme brasileiro, porquanto pertencente a um projeto realizado através de uma oficina para iniciação ao audiovisual, este visa a participação coletiva e não uma autoria pura e simples de um cinema já consolidado.

2.1. A voz do(a)s documentaristas

As formas de representação cultural articuladas pelos realizadores do filme, através de pressupostos da linguagem cinematográfica, apresentam características que dialogam com as percepções trazidas pelos entrevistados. No entanto, nas cenas, planos, enquadramentos, movimentos de câmera e demais elementos estéticos, é possível compreender a particularidade estrutural do filme e o modo como conduz a multiplicidade de olhares dedicados ao protagonista. O curta é composto, majoritariamente, por depoimentos em *voice over* dos entrevistados, não apenas para demonstrar o que está sendo dito por eles, mas trazer informações adicionais e visões sobre aquela região e as condições de vida de seus habitantes. Assim, na maioria das vezes, a estética do filme atua com ambíguo significado, existindo uma ambientação do tema abordado por seus entrevistados e uma apresentação de uma sociedade em si e sua realidade.

Realmente começa com um plano descritivo, mostrando a fachada de uma casa de madeira que possui um ambiente humilde, porém conservado, com os batentes da porta e das janelas pintadas em verde e o restante em branco, mostrando um capricho de seus moradores em relação à casa. Logo em seguida, ao som de galinhas cacarejando, entra o protagonista

Geulleh Silva Lopes. Aos poucos, a imagem revela que, na verdade, é ele quem está cacarejando. Essa traição da imagem através da percepção sonora, modulada pelo surgimento do protagonista, apresenta a *mise-en-scène* documental presente no filme. O estilo cinematográfico através do qual há a ação da montagem e da própria ação do personagem, que, ao ouvir a resposta das galinhas à sua brincadeira, indica sua inocência e sua ingenuidade, olhando para a câmera e dando risada, a ação do corpo em cena atinge o coração da *mise-en-scène*, tornando-se pulsante a estilística documentária, como defende Ramos (2011).

Tal autor argumenta sobre a existência de uma encenação moderna dentro da construção documental, existindo uma câmera na dimensão reflexiva³ interagindo com a personagem e demonstrando uma ação ou uma afecção. Para ele, a encenação documental é dividida em duas vertentes: *encena-ação*, que “é a intervenção que transcorre no mundo, no coração da presença do sujeito na tomada, interagindo com o sujeito da câmera (e com o mundo) como se interage com outrem” (Ibid, p. 7), e a *encena-afecção*, no qual há mais afeto do que ação, o que mostra uma personalidade no corpo, principalmente por expressões faciais. E essa surpresa estética, na vertente da *encena-afecção*, brinca com espectador, da mesma forma em que Gê brinca com as galinhas, gerando um elo com a protagonista logo no início do curta.

Com um relógio analógico preso em uma parede de madeira, marcando 11h25, vê-se um plano de painéis pendurados, indicando que está próximo o horário do almoço. É apresentada a segunda personagem, Dona Diquinha, preparando a comida na cozinha. Ela mexe na panela de carne e enche de água o caldeirão de arroz. Enquanto isso, seu depoimento é ouvido em voz *off*. Fala-se sobre o nascimento e a criação de seu filho. Ainda não há a informação precisa de se tratar de Geulleh, mas é possível fazer essa associação de ideias, uma vez que são vistas imagens dele arrumando sua bicicleta neste momento. Ele martela a corrente, recoloca-a no veículo e, logo depois de um plano da fachada da casa, sai pelo portão lateral. A voz de Dona Diquinha é interrompida por uma música. A partir de então, a câmera acompanha Geulleh pela cidade, em trânsito, a bordo da bicicleta. Após essa cena, em um *fade in*, é possível compreender que Geulleh é quem está performando a música, tocando um

³ Aqui mencionada, segundo Ramos, a dimensão reflexiva (ou desconstrutiva) como instaurada quando a movimentação do corpo na cena revela o estatuto do sujeito-da-câmera, enquanto sujeito que enuncia.

triângulo e realizando um *beat box* com a boca, finalizando a sequência com o término da música.

Planos detalhes da casa e a sequência de uma atividade recorrente, a preparação do almoço, e o depoimento em *off* da entrevistada pode suscitar ideias de representação do cotidiano dessas mulheres pobres. Além de contar uma breve história sobre a infância de Gê e as dificuldades em criar seu filho, percebe-se aqui que a entrevista é realizada ao mesmo tempo em que Dona Diquinha prepara o almoço. Isto remete a algo normal na sociedade brasileira, principalmente na parte mais pobre, onde mulheres ocupam diversas funções sociais ao mesmo tempo, sendo dona de casa, mãe e também entrevistada. De acordo com Soihet, essa ideia remete à sociedade brasileira de modo que a mulher é quem tem a responsabilidade da organização familiar

Organização familiar dos populares assumia uma multiplicidade de formas, sendo inúmeras as famílias chefiadas por mulheres sós. Isso se devia não apenas às dificuldades econômicas, mas igualmente às normas e valores diversos, próprios da cultura popular. (SOIHET, 2006, p.340)

Por coincidência ou não, há a ausência do pai durante todo o filme. Em um breve momento, Geulleh fala que comentava com o pai que um dia ele chamaria o filho de doutor, que um dia o chamaria de empresário, indicando também que o pai ficava bravo por achar que o protagonista estaria se desfazendo dele. Sem ter certeza do que aconteceu com o pai, pois não há comentário a mais sobre ele, se havia morrido, ou se estava fora da cidade durante as gravações, fica essa incerteza sobre o pai ser ou não presente na família, deixando em aberto a ideia de uma criação feita somente pela mãe.

E toda essa introdução do filme, do local e da personagem, pela entrevista de dona Diquinha, intercalando imagens da sequência de preparo do almoço, com a sua fala participando como narração e, logo após de aparecer diretamente olhando para câmera na posição de entrevistada, uma sequência de imagens de Gê arrumando a corrente de sua bicicleta e andando pela cidade, designa não somente a introdução ao ator social, mas a um contexto em forma geral. Isto é, composta por planos gerais e planos detalhes, a sequência gera um sentido de apresentação e de uma ambientação. Não é apresentado somente Geulleh e sua história, mas também aquela pequena região que será utilizado como locação, Belterra, no interior do Pará, uma cidade com estrada de terra, casas de madeira, distante de uma grande metrópole e com os seus costumes ligados a uma população periférica.

Além disso, a montagem do filme atua como reforço para ter esse caráter de introdução, perceptível pelos primeiros momentos, nos quais não é apresentado o nome do protagonista. Somente aos três minutos que é revelada a identidade daquele personagem que está sendo retratado, estabelecendo até certa curiosidade para saber quem é aquela pessoa sobre a qual Dona Diquinha está falando.

Em um primeiro plano, ouvimos a narração sobre o nascimento e uma breve história sobre o protagonista e, num segundo plano, a cidade e o estilo de vida de uma sociedade e de uma periferia brasileira. Somente ao apresentar o nome de Geulleh é que nos aprofundamos nessa representação cultural fragmentada, concebida pelo filme de maneira sutil, demonstrando a inexistência de um sujeito centrado e unificado, tal qual é analisado por Hall (2004). Ao contrário disso, percebe-se a construção de um sujeito múltiplo, cuja “identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (Ibid., p.11), analisando “o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente.” (Ibid., p.12)

Logo depois da introdução, há uma cena de Gê vendendo alguns produtos em uma grelha, parando para falar com uma mulher que está sentada em um banco, e a mesma se levantando para olhar os produtos. Em voz *off* temos dona Diquinha, a mãe tendo uma visão bem diferente do filho, falando sobre a vontade do menino de fazer seu dinheiro e os hábitos que ele possuía desde criança, sendo os mesmo corroborados por Geulleh, quando diz: “ O que eu faço para me sobreviver é... Vendo farinha, tenha minha taberna ali. Quando não estou na taberna estou na minha cargueira, Saio de madrugada... saía de madrugada para comprar pão, vendia pão na rua para sobreviver. Quando o sono parava um pouquinho, botava banana na cargueira e saia para vender pra ter as minhas coisas, né?!”

A partir desta sequência, é possível perceber uma aproximação da câmera, antes com um distanciamento de observador e agora participando ativamente dentro do curta, existindo uma encenação nas imagens apresentadas, uma tentativa de representar aquilo que é dito em *off* pelos entrevistados, com um ideal de exemplificação, uma encenação-construída, ou uma encenação-clássica, que não assume “uma indeterminação com procedimento na composição do estilo” (RAMOS, 2011, p.10). Como, por exemplo, o filme *Nanook, o esquimó* (1922), remetendo ao início do cinema compreendido como documental, dirigido por Robert Flaherty, no qual há trechos que são encenados para representar o dia a dia de um esquimó,

manipulando a realidade a seu favor, através de uma articulação híbrida entre o documental e a ficção.

Longe de buscar a Verdade, o que parecia interessar a Flaherty era a descoberta de uma nova impressão de autenticidade, uma nova forma de construção de verossimilhança (aparência de verdade) capaz de se aproximar do exótico, do homem não adestrado, do desconhecido. (MORAIS, 2008)

Entretanto, em *Realmente* acaba pairando um espaço através do qual não fica explícita a encenação, para remeter a uma ficção, ou realista o suficiente para enganar o espectador, limitando sua veracidade e confiabilidade entre o filme e quem o assiste. Ainda assim, o curta consegue trazer uma verdade de uma realidade e de um espaço apresentado nessas pequenas cenas. Isso, por conseguinte, designando um entrelaçamento e a tentativa de uma representação geral da personagem e da comunidade, assim como trafega entre o trabalho, a religião e o lazer.

E essa ação da exemplificação com imagens fundamentadas nos depoimentos das entrevistas é recorrente durante todo o filme, com algumas cenas com partes não tão críveis, como é possível observar na cena já comentada de Geulleh fazendo uma venda com seus produtos na grelha. Ou no momento em que Geulleh está apoiado na janela da sua taberna e uma mulher aparece pedindo um saco de arroz. Ambas as cenas mostram essa vida de vendedor ambulante encontrado em cidade pequena, o dia a dia desse personagem, recorrente em muitos outros lugares.

Porém, há cenas com uma maior veracidade e uma câmera mais distante da personagem, mantendo uma posição de observação. Tomando a maior parte da construção imagética do filme, essas cenas funcionam tanto como representação quanto como percepção social dessa comunidade.

A cena em sua taberna, em um plano geral mostra a fachada da loja, nota-se uma diversidade de produtos nas prateleiras no qual Gê organizando e limpando-os. Com um corte, a câmera tem seu foco além da personagem, a qual divaga sobre a taberna e os produtos ali presentes, enquanto a personagem sai de quadro, mostrando uma preocupação não só sobre ação, mas também sobre o local. Feita de madeira, a venda onde trabalha é uma espécie de extensão de sua própria casa. Nesse espaço, são observados produtos com característica variadas, desde amaciante de roupas a frutas e verduras. Desse modo, pode-se inferir que o vendedor tem

preocupação em apresentar uma vastidão de ofertas que possam agradar seus clientes. Em *voice over*, ouve-se sua mãe falando sobre as vendas na loja e a felicidade em pegar o dinheiro e o próprio Geulleh falando como trata seus fregueses: “O meu clientes (*sic*) é rei pra mim. É rei. Eu eu sou apenas um vendedor que luta para ter.”

Também presente na cena em que inicia-se com um plano geral de uma igreja ao final da estrada de terra, com um corte para um detalhe da cruz pintada em frente a igreja, com cântico de oração e, logo em seguida, vemos planos de dentro dela, com Geulleh orando e distribuindo panfletos na entrada da igreja. Em *voice over*, escutamos Dona Diquinha falando sobre ter 9 filhos e o único que ela não deixou sair perto dela foi o Gê, por saber quais são os problemas do filho. Esta é a cena com maior distanciamento entre o depoimento em *off* e as imagens apresentadas, pois não há uma conexão direta entre a fala da entrevistada e o que é visto em tela. Um reforço dentro da escolha estética do filme, no qual é exposta novamente uma ambiguidade, a necessidade de apresentar a história da personagem e a cidade onde elas vivem.

Num primeiro instante, nas imagens, há relação com a religião, sendo Belterra uma cidade na região metropolitana de Santarém, no estado do Pará, com uma população de 16 mil habitantes, dos quais mais de 70% desses habitantes são católicos⁴, corroborando a importância da religião no município. E pelo depoimento, a preocupação da Dona Diquinha com o filho, exibindo a proteção e o apego pela prole, o proibindo de sair de perto dela: “Eu tenho esses 9 filho(*sic*), mas o único que vive aqui é ele. Porque ele não pode se empregar. Ele não pode sair mundo afora para trabalhar, porque eu mesma não deixo, né?! Porque eu já sei do que ele sofre.”

Outras questões culturais são denotadas durante o filme principalmente no que diz respeito ao esporte. Durante o depoimento de um dos amigos de infância do protagonista, Jocinaldo delgado, apelidado por Catraca, e com imagens de Gê jogando vôlei com um grupo de pessoas, ouve-se sobre a participação de Geulleh dentro da comunidade, na tentativa de estimular a cultura através das festas e esportes e da socialização com as pessoas na comunidade. E, sobre o depoimento de Ediclei, jogador do time de Santa Luzia, temos uma visão, com planos gerais, do futebol de várzea da cidade, mostrando times uniformizados

⁴ Informações retiradas do Censo de 2010, feito pelo IBGE (Instituto Brasileiro De Geografia E Estatística) Código do município:1501451.

jogando um contra o outro e Gê sendo o massagista do time, exibindo a cultura do futebol de várzea dentro dessa comunidade.

E o momento de prazer deles ao descenderem para o rio, chamado pelos entrevistados de praia, onde há cenas de Geulleh e um grupo de amigos dentro d'água, brincando uns com os outros, e onde Gê se vê realizando seus sonhos, que em sua fala diz ter vontade de se tornar um grande empresário e ter um iate na beira do rio. Podemos remeter esse momento ao espaço de lazer da personagem, aquele que tende a sonhar e sentir a materialização dos seus sonhos. Possível perceber o vínculo existente entre o trabalho e o descanso, o momento de desfrutar aquilo que o trabalho oferece. Bernardet (2003) traz essa ideia ao falar da voz do outro, na tentativa de se curvar diante de seu discurso. *Tarumã* (1975), também um filme coletivo, dirigido por Aloysio Raulino, Guilherme Lisboa, Mario Kuperman e Romeu Quinto, retrata a condição de trabalho no campo, pela voz de uma camponesa. “O cineasta tenta fazer com que a mulher se apodere do filme e o torne seu próprio meio de expressão” (BERNARDET, 2003, p. 127). no qual o realizador tenta dá o poder de voz à camponesa representada, em que mesmo em um trabalho como péssimas conjunturas, a atriz social permanece dando honradez ao trabalho.

A mesma dá fartas informações sobre essas más condições e a espoliação, ela que não tem moradia digna nem possibilidade de botar os filhos na escola, por outro, o trabalho é indiscutivelmente fonte de dignidade e de realização pessoal. (Ibid, p.135)

O que remete a vontade de trabalho de Geulleh e a felicidade de ganhar seu dinheiro ao fazer suas vendas na taberna e de diversos outros trabalho que teve durante sua vida, como o trabalho na fazenda quando mais novo, e até mesmo seu estúdio, cujo leva como *Hobby*, porém há uma remuneração através de eventos na cidade.

Já em *Jardim Nova Bahia* (1971), também dirigido por Aloysio Raulino, há uma tentativa de conceder poder de voz ao personagem principal, ouvindo depoimento de um trabalhador na cidade de São Paulo, Deutrades Carlos da Rocha, e em até certo momento entregando a câmera a ele, o qual aproveita o momento para gravar não sua condições de vida de trabalho, mas ele filma para brincar com a câmera, gravando seu momento de lazer. Exibindo que o autor não tentar limitar a sua personagem somente ao trabalho, mostrando que existem outras coisas além disso.

Expressando aqui dos dois filmes analisados por Bernardet e em *Realmente* a importância desse laço entre o trabalho e o lazer, que independentemente do tipo de exercício a ser realizado, para não diminuir uma personagem somente à necessidade de sobrevivência, que mesmo em uma classe social mais baixa há por trás desejos e vontades além de seu universo de trabalho, honrando não só o exercício mas a ausência dele também.

De uma forma geral, é exibida uma sociedade como um todo em uma região do Brasil que não é conhecida, e que não teria esse olhar se fosse representada por outro cineasta, principalmente não pertencente àquele lugar de fala. Há uma importância como formas de estudo antropológica e histórica de uma região que não tem um destaque, diferente de uma com maior população e com grande interesse midiático. Com isso, pelo registro imagético e pelas peculiaridades das personagens apresentadas é originado um registro e uma representação importante para essa comunidade.

Possível de enxergar aqui a representação social feita por esses integrantes da oficina, com a ideia de ampliar as características e um estilo daquela região, podendo se aproximar da política de autores trazida por Godard (2006), que tenta mostrar a importância da visão de um diretor, principalmente para a geração de uma voz sobre o produto. Ao transformar esses jovens em cineastas, a partir de trabalhos coletivo há uma preparação de um profissional com maior consciência da importância desse trabalho e como melhor realizá-lo.

2.2. As vozes sobre Geulleh

O filme é construído a partir de depoimentos feitos por pessoas que conhecem Geulleh. Sua mãe, Dona Diquinha; amigos e colegas de Geulleh, Catraca e Ediclei; e o próprio protagonista. É perceptível uma variação de falas entrevistas, trazendo algumas que têm uma relação mais íntima com o personagem e outras com maior distanciamento afetivo. Entretanto, nenhuma dessas falas se aproxima do que é dito pelo próprio Geulleh. Destacando-se nessa construção o modo como cada pessoa enxerga esse mesmo sujeito de forma distinta, criando uma profundidade que se apresenta no documentário. Além de mostrar a singularidade de um ator social, há uma generalização de um indivíduo que acaba trabalhando de diversas formas dentro daquela sociedade, apresentando o sujeito pós-moderno, fragmentado e deslocado. (HALL,2004).

Ao ser realizado por depoimentos e falas dos entrevistados daquela região, revelam-se características e peculiaridades de cada um, evidenciando uma forma de representação que gera uma complexidade narrativa. E isto se torna maior do que o filme se propõe em primeira instância, que é falar da vida e das dificuldades de um morador com deficiência na cidade de Belterra, no Pará.

Dona Diquinha é uma mulher preocupada e que sofreu muitos percalços para cuidar de seu filho. A proteção da mãe de Geulleh é recorrente durante todo o filme, sendo que é a entrevistada que tem mais fala durante o filme, sendo uma voz de maturidade e experiência, e que apresenta uma forma de pensamento singular no curta. Desde a cena inicial, na qual está preparando o almoço e o seu depoimento nos conta sobre a criação de Geulleh. Há nas expressões no rosto da mãe e no modo de sua fala que demonstram essa preocupação constante.

Na cena de encenação da compra de arroz aos 06'26", vê-se que atrás de Geulleh, em uma janela dentro da taberna, provavelmente para ter uma visão da casa onde mora para a loja que o filho trabalha, é possível enxergar Dona Diquinha observando seu filho pelo espaço, mostrando essa necessidade de proteção e a vontade de estar sempre junto a Geulleh, o que reforça essa preocupação com o filho.

A taberna, que para Gê é o seu meio de sobrevivência, descobrimos por sua mãe que foi um modo de mantê-lo por perto, segundo ela: “para entreter ele, para ver se ele não sai muito na rua, pra ver esse nego desmaiando... ai eu mandei fazer essa taberninha aí do lado, né. Aí eu coloquei umas coisinhas aqui, meu filho vende isso daqui pra nos. Aí eu colocava esses negocinhos e ele vendia.”.

Aparentemente, Dona Diquinha é a que mais sofre pela deficiência do filho, uma dor que a faz chorar só de lembrar da criação de Geulleh. De um jeito, é uma forma para tomar para si as dores do protagonista, criando uma forma de proteção sobre ele, porque vemos a todo momento em sua fala preocupação e certo sofrimento, o qual não é visível em Geulleh, ou pelos amigos. Ela é a primeira a começar a falar da vida de Geulleh, e desde o início, mostra como foi a dificuldade de criação do garoto, desde sua amamentação, que era de difícil realização pelo fato de ter o corte na boa, até a vida adulta, com um trauma da infância afetada por desmaios, dizendo que o filho nunca poderia ter muita felicidade ou muita tristeza, exibindo aqui diversos fatores os quais a bota nessa posição de preocupação e cuidado.

Além do sofrimento pela dificuldade e obstáculos para a criação do filho, há uma dor que Dona Diquinha sente por seu filho não ser igual aos outros, com diz em sua entrevista:

“Por que a vida dele não é vida boa, pra mim não. Por que ele é assim desse jeito... fico muito triste meu filho ser desse jeito, os outros são tudo bem empregado... e ele ser desse jeito. Eu não gosto nem de contar a vida dele por causa disso, porque não aguento não.”

Essa é uma cena delicada, na qual a mãe fala para a câmera que não gosta de contar a história do filho, e mesmo assim os realizadores e os ministrantes das oficinas, não só permitem a continuação do filme, como deixam essa fala na versão final da obra. Isso questiona se houve uma preocupação durante a oficina com um olhar voltado para o campo ético, isto é, um olhar de como esse filme pode atingir quem o assiste. Neste caso, há um conflito com a vontade da mãe. O que reflete sobre a importância de pensar onde esse filme pode chegar e como ele irá chegar para as pessoas que irão assisti-lo.

Logo no começo do filme, Essa cena já nos mostra a figura dessa mãe que sofre pelo seu filho, em contraponto com Gê, que durante o filme inteiro se mostra sorridente e sonhador. É possível estabelecer essa contradição de pensamentos, a partir dos depoimentos de ambos.

Na cena da igreja, ouve-se um *voice over* da mãe. Ela diz que tem outros nove filhos e Geulleh é o único que não foi embora da cidade. Além disso, afirma que se dependesse dela, não deixaria ele sair de perto. Finalizando sua fala com um corte em sua voz por um cântico da igreja e o áudio da câmera, vê-se Gê entregando panfleto no final da missa, cortando para Dona Diquinha abraçando o filho e uma mulher na saída da igreja. Em voz *off*, ouvimos Geulleh falando: “Eu sou feliz da vida.” Abrindo duas interpretações, a primeira diverge da fala da mãe, a vida do personagem como algo difícil, sofrida e triste, diferentemente do pensamento de Geulleh. Porém, a vida dele, presumivelmente, só é desse modo pela criação e proteção que Dona Diquinha proporciona, ao realizar o almoço para o filho, e uma proteção que de antemão pode parecer excessiva.

Uma visão totalmente diferente é feita por amigos e colegas de Geulleh. No filme é apresentado duas pessoas da comunidade que conhecem o protagonista. A primeira, Catraca, de um jeito mais afetivo e, a outra Cledinei, mais distante, com um olhar mais profissional. Todavia, existindo essa distância de amizade entre um e outro, ambos demonstram um olhar semelhante, ao observarem uma pessoa esforçada e com garra.

Pela deficiência de Geulleh, os amigos o vêem com uma força de vontade por continuar realizando atividades dentro da comunidade, destacando-se como alguém com muita determinação. Catraca, por conhecê-lo e por ter uma relação mais próxima, trata Gê com um tom mais sério, falando do preconceito que ele sofre e da ignorância das pessoas com relação ao protagonista. Já Ediclei trata como sendo algo cômico, diz que vê esse lado engraçado da personagem.

Desde os fundadores do pensamento ocidental, portanto, temos a expressão da superioridade de uns sobre outros externada de maneira humorada, para que possa ser socialmente aceita, diminuindo o potencial de empáfia e prepotência daquele que verbaliza sua condição superior. (FIGUEIREDO NETO, 2001)

Indubitavelmente, Ediclei é uma das pessoas que tratam Gê com a tal ignorância que é comentada por Catraca. Vê os problemas de Gê como alguém diferente, ou até mesmo inferior, causando o humor pela teoria da superioridade, sendo um dos motivos de achar a graça em Geulleh, como dito por Figueiredo (2001).

Todavia, com o depoimento de ambos, pode ter uma pequena ideia de como é o reflexo das pessoas dentro de uma sociedade com relação ao diferente, uma noção que consegue refletir a alienação e também uma conscientização dessa pequena comunidade. Um lado enxergando o protagonista que tem um problema, mas independente dessa complicação, ele continua sendo uma pessoa normal, com vontade e com garra. E o outro lado o vendo como um cara engraçado. Uma mistura de sentimentos e percepções comum em um grupo de pessoas que têm contato com alguém que seja diferente, sendo possível relacionar a deficiência dentro dessa sociedade com uma visão da diferença de classe, no qual uma classe mais privilegiada enxergar uma classe mais pobre.

Já o próprio Gê se apresenta como alguém inocente, esperançoso e com muita força de vontade para a realização dos seus sonhos. Somente na sua primeira fala, olhando para câmera, na posição de entrevistado, e muito provavelmente por estar respondendo a uma pergunta feita pelos realizadores, Geulleh comenta sobre o preconceito que sofreu quando era mais jovem, indicando que as pessoas não deixavam encostar perto das meninas e dos meninos. Percebe-se aqui que a existência de um preconceito, porém não é algo tão relevante para ser contado durante o restante do filme, pelo menos não pelo personagem, que não aborda mais esse assunto durante o curta.

Geulleh fala sobre seu trabalho e seu modo de sobrevivência, algo que é afirmado por ele e pela sua mãe como sendo recorrente desde tenra idade, quando saía para fazenda e voltava com frutas para vender e ganhar dinheiro. Sendo sua vocação para com a atividade de vendas, esse se torna seu meio de trabalho, com a taberna e certo conhecimento sobre a área como comentado por Catraca, o modo de trabalho do amigo e até o tratamento com os seus clientes, que Gê diz serem reis para ele, mostra uma dedicação total às pessoas com as quais trabalha.

Até no momento em que a produção entrega a câmera nas mãos do protagonista, ele filma sua taberna e, além disso, algo que Geulleh diz ser seu *hobbie*, que é o próprio estúdio de música, o estúdio J Mix Cidade. Uma cabana no fundo da sua casa, aparentemente o mesmo lugar onde outrora foi mostrada a oficina da bicicleta no começo do filme, um espaço com algumas caixas de som, que ouvimos em *voice over* de Dona Diquinha ser doadas por pessoas da cidade. Com a câmera na mão, Geulleh apresenta o estúdio e ao entrar nele fala que é um sonho tocar em aniversários e outras festas. Depois, se vê ele fazendo beatbox sobre um microfone próximo à sua boca e finalizando a cena. Ao ser entregue a câmera para a personagem, é possível ver esse vínculo de importância entre o trabalho e o sonho/lazer para a personagem, algo representado também por Deutrudes, em *Jardim Nova Bahia*, diferente pelo fato de que Deutrudes não mostra seu trabalho e sim seu momento de lazer.

Difícil saber exatamente como foi entregue a câmera as personagens, se foi algo livre ou com algum objetivo pedido dos realizadores, como dito por Bernardet:

Deutrudes não filma com sua câmera, mas com uma câmera que lhe foi outorgada. Mesmo quando ele filma, o poder de decisão, bem como a posse da máquina, permanece nas mãos do cineasta. E contra isso o cineasta nada pode fazer, pelo menos no que diz respeito a teu filme. (BERNARDET, 2003, p.136-137)

Porém, é importante destacar que mesmo nesses moldes, os personagens possuem um momento de liberdade e de poder sobre a câmera e, em *Realmente*, talvez até um modo de representar a necessidade pelas quais os realizadores estão passando.

Finaliza-se o filme com um plano geral do pôr do sol no rio Tapajós, com a fala de Geulleh dizendo que está realizando seu sonho de ser tornar bem-sucedido, entrando ao fundo um *beatbox* feito por ele. O plano que antecede, mostra ele sem camisa, olhando o sol se pôr e comendo uma fruta, e do mesmo modo que se inicia o filme, Gê o finaliza, com um sorriso no

rosto. Mostrando, apesar das adversidades e das multiplicidades, um personagem simples. Um filme feito sobre ele, com as músicas dele, e em até certo ponto por ele, exhibe essas características que retratam uma população. Mostrando que, apesar da simplicidade que é imposta sobre a periferia e a pobreza, há nela uma complexidade muito maior do que é exposta em primeiro plano, sendo possível retirar do curta essa dimensão. A importância de dar o poder de representação para uma sociedade oprimida e excluída.

3. A REPERCUSSÃO DAS VOZES

Em 1º de janeiro de 2019, o presidente Jair Messias Bolsonaro decretou a extinção do Ministério da Cultura, através da medida provisória nº870⁵. Desde então, a pasta relativa à gestão cultural foi transferida para outros ministérios; primeiro, foi alocada no recém-criado Ministério da Cidadania, depois foi submetida aos encargos do Ministério do Turismo. Dentro do campo audiovisual, o presidente da República fez afirmações sobre a Agência Nacional de Cinema (ANCINE), em vídeos ao vivo mediante sua página oficial numa rede social⁶. Tais falas também podem ser acessadas nos *sites* eletrônicos das revistas Veja e Exame. Nesse pronunciamento, o político ameaçou a extinção da ANCINE e criticou a forma como o órgão tem gerido recursos públicos.

Deixo bem claro, quem no Brasil quiser fazer filme com Bruna Surfistinha, seja quem for, fique à vontade. Isso, se nós fôssemos interferir, seria uma censura. O que nós não podemos admitir e não queremos, é que esse tipo de filme, ou filme de político, como o meu, [seja feito] com dinheiro público. (BOLSONARO apud EXAME, 2019)

A partir dessas falas, percebe-se que o posicionamento do atual chefe de Estado se contrapõe à gestão de recursos da agência, assim como assume uma postura antagônica em relação à produção audiovisual consolidada durante os governos antecedentes, e para a criação do cinema para a população como um todo. Pois como pode ser analisado através do site da ANCINE⁷, não houve mais nenhum edital para PRODAV e PRODECINE, respectivamente, Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro e do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro, sendo a última chamando realizada para o PRODAV em 2018 e para o PRODECINE em 2016. E também no *site* do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) através da evolução das disponibilidades orçamentárias alocada ao FSA⁸, que houve uma crescente no valor do orçamento, em base anual, desde a sua criação, em 2007, alcançando seu auge, no ano de 2014, com um orçamento superior à um bilhão de reais. Porém, nos anos seguintes, houve uma decaída, ano após ano, nos valores

⁵Acesso medida provisória nº870: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2019/Mpv/mpv870.htm

⁶Acesso ao vídeo na página oficial do presidente Jair Bolsonaro: <https://www.facebook.com/jairmessias.bolsonaro/videos/482538742512562/>

⁷ Site Ancine: <https://fsa.ancine.gov.br/>

⁸Tabela de orçamento global do Fundo Setorial do audiovisual: <https://fsa.ancine.gov.br/o-que-e-fsa/orcamento-global-anual>

disponibilizados para o setor, estagnado no valor de 724 milhões reais, em 2018 e 2019, menor orçamento desde 2013.

E essa diminuição do investimento no aspecto do audiovisual e do cinema reflete uma discussão trazida pela prova de redação do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) de 2019, que teve como tema a “Democratização do acesso ao cinema no Brasil”. A prova, realizada por quase 4 milhões de brasileiros⁹, abre o diálogo sobre a necessidade de o cinema ser divulgado de forma integral por todo o país. Para que haja a possibilidade disso ocorrer, é necessário o apoio do governo, pois caso contrário a cultura se torna possível só para aqueles que possuem dinheiro. Nesse sentido, torna-se fundamental considerar a reflexão do *rapper* paulistano Emicida sobre a questão da democratização, ao analisar o desenvolvimento do projeto Oficina Tela Brasil: “Pagamos um preço alto por tanto tempo de cultura sendo vendida como algo para ricos.” (EMICIDA apud BODANSKY, 2014, p. 116). Tal ponto possui considerável relevância, não só no cinema, mas em outras áreas culturais, pois a participação do governo na viabilização de uma diversidade de produções culturais e a democratização das mesmas.

Com isso, aparece a importância de um projeto igual ao Oficina Tela Brasil, que procura a realização audiovisual feita por moradores de regiões periféricas do país, concedendo acesso a pessoas quase nunca representadas por si próprias. Essas oficinas ajudam a ampliar a forma com as pessoas encaram a cultura e conseqüentemente diversos fatores dentro de uma sociedade, além de uma maneira de democratização audiovisual dentro do país. Porém, há poucos dados falando sobre o que acontece após a realização dos produtos audiovisuais impulsionados por oficinas.

No livro *Cine Tela Brasil e Oficinas Tela Brasil: 10 anos de cinema das periferias e comunidades de baixa renda* (2014), há relatos que indicam uma apresentação dos filmes realizados durante as oficinas para as pessoas e os participantes daquela comunidade, além de um debate com um nome relevante do mercado cinematográfico, como houve sessões com a presença de Eduardo Coutinho ou de Hector Babenco. Entretanto, após essa relação, tais pessoas voltam ao cotidiano desamparadas, sem um indício de como poder seguir na

9

<http://portal.mec.gov.br/ultimas-noticias/418-enem-946573306/82111-mais-de-3-9-mil-candidatos-participam-do-primeiro-dia-do-enem-2019>

profissão, nem mesmo a quais caminhos poderiam trilhar seus filmes. Sendo assim, pode-se inferir que é escassa a valorização das vozes dessa camada da população.

Foi criado em 2009 o Portal Tela Brasil, um ambiente virtual que era usado como espaço para a locação de vídeo-aulas de produção de filmes, com oficinas de roteiro, produção, direção e outras áreas do cinema. Além de um espaço para notícias e um local para colocar os filmes realizados durante as Oficinas Tela Brasil. Contudo, atualmente o *site*¹⁰ não está mais no ar, não havendo mais acesso nem aos conteúdos didáticos nem aos filmes realizados através das oficinas.

Sem um meio de divulgação, não há como esses jovens saberem a importância que a noção de distribuição dos seus filmes pode favorecer. O Tela Brasil sustentou suas bases de formação através da inserção de moradores de regiões periféricas do país no contexto de produção audiovisual contemporâneo. Mas, hoje em dia, o *site* não está mais no ar. Portanto, torna-se válido o questionamento a respeito do destino desses filmes? Só é possível assistir a 12 obras feitas durante as oficinas através da compra do livro do projeto, o qual vêm acompanhado um DVD-ROM. Mesmo assim, há indicativos de que foram produzidos mais de 400 curtas metragens nesses sete anos de oficinas¹¹.

Há alguns festivais que promovem a exibição de filmes de baixíssimo orçamento, tais quais os curtas-metragens produzidos na Oficina Tela Brasil. como, por exemplo, o Festival internacional de curtas de São Paulo. Existem também festivais com conteúdo voltado à categoria para alunos, como o festival de Cinema Internacional de Cinema Estudantil. Nesse contexto, questiona-se também até que ponto esses festivais dão abertura e possibilidade de evolução profissional a esses jovens, trazendo a possibilidade de ampliação do conjunto de atores e atrizes sociais com acesso à realização de obras cinematográficas e audiovisuais. Pois, esses festivais não tem uma janela de exibição igual a um evento como o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (DF) ou na Mostra de Cinema de Tiradentes (MG), que conseguem um público amplo formado por mais de 30 mil espectadores¹².

¹⁰Site do Portal Tela Brasil: <http://www.telabrasil.com.br/>

¹¹Informação encontrada no livro de 10 anos do projeto, onde afirma: “As Oficinas Tela Brasil colocaram 205 educadores em campo, atenderam 3.158 alunos em 121 diferentes turmas, que produziram 407 curtas-metragens.” (BODANSKY, 2014, p. 67)

¹² Reportagem movimentação de pessoas no festival de Brasília: <https://cinemaecerveja.com.br/51-festival-de-brasilia-do-cinema-brasileiro-numeros-f1a3c042abb>. E movimentação de pessoas na Mostra de Cinema de Tiradentes: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/01/19/tiradentes-espera-receber-35-mil-turistas-na-22a-mostra-de-cinema.ghtml>

Se existisse um pensamento voltado para a distribuição dos filmes feitos por atrizes e atores sociais como os jovens participantes da Oficina Tela Brasil que fizeram o curta *Realmente*, talvez houvesse um ideal de questionar as posturas éticas durante a confecção cinematográfica e conduzir a realização de um filme mediante tais questionamentos.

Há uma cena em *Realmente* em que a mãe de Geulleh afirma não gostar de falar sobre a história do filho, algo que se torna contraditório com o gesto de realização do próprio filme. Ainda assim, o processo criativo documental continua, dando vazão à obra analisada neste artigo. Diante disso, torna-se fundamental o questionamento a respeito dos procedimentos éticos descortinados pelo projeto audiovisual gestado durante a oficina. Os ministrantes das oficinas deveriam ter a responsabilidade de orientar esses jovens a pensarem sobre essas linhas tênues das questões éticas que aparecem dentro do fazer cinema, ao narrarem a trajetória de vida de outra pessoa.

Diante dessa premissa, eles incluem na versão final a mesma cena que a mãe aparentemente não queria que fosse exposta. Nesse viés, pode-se trazer à baila o pensamento do crítico Jacques Rivette (1960) em seu ensaio sobre o filme *Kapó* (1960), que se difere do filme analisado aqui, mas trás a ideia de que a partir do momento que se trabalha com assuntos delicados, como a morte, por exemplo, há a necessidade de fazer certas questões prévias, ao ponto de inserir questionamentos em relação àquilo que se filma (RIVETTE, 1960).

Ao existir a distribuição, há a consciência de onde o filme pode chegar. Talvez se esses jovens tivessem noção sobre o destino e o alcance do filme realizado, eles não o teriam produzido dessa forma, após escutar em que a mãe não gosta de falar sobre o filho, buscando inserir no filme sua insatisfação com a questão, somente para uma construção dramática.

A criação de um pensamento crítico em cima de uma comunidade periférica é o diferencial para um país mais justo e democrático, possibilitando a criação de um cinema diferente e necessário. A partir disso, fazer com que esse cinema chegue e faça com que essas vozes ecoem em lugares para serem ouvidas e não somente reproduzidas. Tornar-se um ambiente pensável, semelhante ao que é citado por Migliorin (2015) em seu livro sobre a pedagogia escolar e a prática audiovisual em espaços de formação.

Explicito tal princípio por entender que, quando o cinema chega na escola, o que ele traz – com sua história, com os filmes, com o seu fazer – é antes um

modo de tornar o mundo pensável, que perturba o pensável do que não é cinema: nós mesmos, a escola (MIGLIORIN, 2015, p. 185)

Não necessariamente o fazer cinema desses jovens tem o objetivo de criar cineastas, mas terem por base o pensamento crítico com aquilo que os cercam e aquilo que por eles pode ser dito.

Somente a entrega da câmera para esses jovens, da mesma forma como foi realizado por Aloysio Raulino em *Jardim Nova Bahia* (1971), não significa uma continuidade do cinema para esses jovens e da forma com foi construído o projeto. Esse problema é análogo a uma determinada pergunta filosófica: se uma árvore cai na floresta e ninguém está perto para ouvir, será que faz um som? A revista *O Chautauquan*, em sua edição de junho de 1883 responde a essa questão dizendo “Não. O som é a sensação animada no ouvido quando o ar ou outro meio é posta em movimento.” (CHAUTAUQUAN, 1883, p. 544). A partir do ponto em que se ninguém irá assistir a esses filmes, por conseguinte, a representação e o poder de voz posto neles não serão escutados.

A Oficina Tela Brasil abre, então, a possibilidade para que jovens de regiões periféricas tenham acesso a uma forma de cultura e de criação do cinema em si, como analisados no filme *Realmente*. Porém, é de se pensar o que virá depois da realização desses filmes, para onde eles vão e onde eles podem chegar? Além disso, é fundamental pensar sobre o que pode ter acontecido com esses jovens realizadores depois da participação no projeto? Há possibilidades de continuidade na área profissional do audiovisual? E o próprio Geulleh, qual trajetória resolveu trilhar a partir do curta dedicado às suas experiências de vida?

O intuito dessas perguntas não é respondê-las, mas sim questionar. Pois além de alguns depoimentos no livro de realizadores e alunos das oficinas, não há dados do que aconteceu com esses filmes e nem o que ocorreu com essas pessoas, dando a ideia de um projeto que busca apenas a realização desses programas em curto período de tempo, sem uma projeção de perpetuação para o futuro desses jovens.

A pesquisa feita por Moira Toledo em sua tese trabalha diversas questões ligadas à educação do vídeo popular, no qual realizou a aplicação de 198 questionários e entrevistas com profissionais de 70 programas por todo o país, pessoalmente e *online*, com entidades que promovem trabalhos audiovisuais de forma gratuita, tenha atuação entre 1990 e 2009, e com

atividades prioritariamente promovidas para jovens em grupos socialmente marginalizados e em bolsões de pobreza. E entre as diversas perguntas feitas, foi questionado para essas entidades sobre a profissionalização desses jovens e a inserção no mercado de trabalho, e que 75% dessas entidades não configura como o principal objetivo, sendo que 41%¹³ das entidades declaram não possuir estratégias de inserção profissional para seus alunos. evidenciando que, segundo a própria Moira: “uma não preocupação com o tema, ou, como citado por alguns, a compreensão do processo como ‘um efeito colateral’.” (TOLEDO, 2010, p. 213)

É de extrema importância a agregação cultural que uma oficina entrega para esses jovens, como é dito por depoimentos e críticas presentes no livro das Oficinas Tela Brasil. Ao terem acesso a essa forma de criação e de exposição de seus pensamentos e da sua cultura, é muito relevante para a formação desta população brasileira. Indubitavelmente, o processo de democratização do cinema possibilitado pelos projetos do Tela Cine Brasil foi algo valioso para uma país com diversas fraturas sociais e a forma que ampliou a cultura e o exercício da representação dos participantes do projeto é de imenso valor, contudo dar sequência a esse trabalho se torna tão importante quanto sua realização, pelo fato de trazer para as oficinas discussões e possibilidades para perpetuação dessas obras para as pessoas que participaram das oficinas.

¹³Dados retirado da Tese de TOLEDO (2010), disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-19112010-113739/publico/2351228.pdf>. Acesso em: 5 Nov 2019.

4. CONCLUSÃO

Durante todo o processo de trabalho uma questão vem permeando a mente, sendo essa a indagação de que forma e o por que analisar um filme feito através de uma oficina, valorizando o quão importante é fazer uma reflexão crítica sobre esse processo produtivo. A forma se construiu através do próprio processo de análise, assistindo o filme e percebendo suas minúcias e peculiaridades como a obra cinematográfica em si. Porém, o porquê foi objeto de constante pensamento durante todo o processo de trabalho, presente até o momento de perceber a necessidade de um diálogo sobre questões inseridas numa sociedade que é repartida socialmente e, mesmo sabendo disso, permanece com exclusões de todo tipo.

O projeto Cine Tela Brasil e as Oficinas Tela Brasil trouxe muitas oportunidades e abriu diversas portas para jovens de comunidade periféricas variadas, expandindo uma democratização do cinema ao povo brasileiro. Mas é relevante ponderar não somente a realização da apresentação dos filmes e efetivar as oficinas pelo pouco tempo de processo de ambas. Além disso, é necessário utilizar esse meio para postergar esses ensinamentos e tentar de fato uma mudança dentro dessas comunidades marginalizadas.

Ter uma noção nessas oficinas do que pode ser feito depois que elas acabam, é de extrema importância, uma vez que esses participantes podem buscar mais informações, procurando estruturar uma carreira. Além disso, podem aprimorar a aprendizagem a respeito do audiovisual e o desenvolvimento dessa arte após os passos iniciais dados através das oficinas.

Ademais, ressalta-se o cuidado para que não ultrapasse uma linha de respeito para com aqueles que os ensinam, pois como já havia dito na produção de *Moira* (2010), grande parte das oficinas não se preocupam de maneira satisfatória com a integração e impacto da produção após os respectivos encerramentos, não questionando e permutando entre a idealização e o reflexo que a mesma pode construir nessas periferias. Em relação a *Realmente*, pode-se refletir a experiência de cada um dos seus realizadores, Antonia Cláudia Silva dos Santos, Darlison William da Silva, Evilan Roberto Pedroso, Francisca Taioni Silva dos Santos, Jocivaldo Faria dos Santos, Marcia Andréia Almeida dos Santos, Ricardo dos Santos Amaro e Wanderson Sousa da Silva e também das pessoas representadas, como Geulleh, Dona Diquinha e as outras atores sociais presentes no filme.

Destaca-se que o estabelecimento de uma ética na realização desse filme, ainda mais na forma de representação dessas pessoas filmadas é tão importante quanto o ato de produzir, entendendo que o cinema é a arte de contar histórias. Porém, há diversas formas para que isso aconteça, e se esses jovens não sabem a importância da voz que eles veiculam para o mundo e, ainda mais, o que eles podem contar e representar através de suas histórias gera-se uma problemática.

À medida que recebem poder da repercussão das suas vozes, essas comunidades periféricas têm a oportunidade de trazer questões para que expressem de forma consistente pontos de maior importância para suas visões, de forma que possibilitem um olhar distinto daquilo que já é apresentado através do audiovisual, sendo uma área elitista e excludente desse grupo social. Ao terem a oportunidade e a consciência do que é possível, abre-se para essas pessoas marginalizadas tanto novas questões quanto soluções relacionadas às suas próprias representações culturais.

REFERÊNCIAS

Filmes

NANOOK, o esquimó. Direção de Robert Flaherty. United states: Pathé Exchange, 1920. 79 min, p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v-dQbuW4kY4>>. Acesso em: 25 set 2019.

Livros

A Chautauquan, de junho de 1883, Volume 3, número 9, p. 543. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/49705/49705-h/49705-h.htm#EDITORS_TABLE> Acesso em: 12 de nov de 2019.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

BODANZKY, Laís; Bolognesi, Luiz. **Cine Tela Brasil e Oficinas Tela Brasil: 10 anos de cinema das periferias e comunidades de baixa renda**. São Paulo: Instituto Buriti, 2014.

FIGUEIREDO, Celso. **Porque rimos: um estudo do funcionamento do humor na publicidade**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 2011. Disponível em:<<http://bit.ly/34vZT5g>>. Acesso em: 11 out de 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Disponível em:<encurtador.com.br/bBLN4> Acesso em: 24 de set de 2019.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **População residente por religião**. Rio de Janeiro, 2010.

Migliorin, Cezar. **Inevitavelmente cinema : educação, política e mafuá / Cezar Migliorin**. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

MORAIS, Tatyane. **Nanook, o esquimó: discurso documental em consonância com as estratégias ficcionais**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 2008. Disponível em:<<http://bit.ly/2XVRxkZ>> Acesso em: 9 out de 2019

RAMOS, Fernão Pessoa. **A mise-en-Scène do documentário**. Cine Documental, v. 5, p. 11, 2011.

RIVETTE, Jacques. **Da abjeção**. Publicado originalmente na Cahiers du Cinéma, nº120, junho de 1961. Traduzido do francês por Lúcia Monteiro Ramos e disponibilizado no catálogo *online* da mostra “Já Não Somos Inocentes”, curada por Francis Vogner dos Reis e Luiz Carlos Oliveira Jr.: <<https://vaievemproducoes.files.wordpress.com/2013/09/rivette-miolo-final.pdf>> Acesso em: 3 nov de 2019

SOIHET, Rachel. **Mulheres pobres e violência no Brasil urbano**. In: PRIORE, Mary Del (Org.). História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2006. Disponível em: <<http://bit.ly/35LBidc>> Acesso em: 31 out 2019

TOLEDO, Moira. **Educação audiovisual popular no Brasil panorama - 1990-2009**. São Paulo, SP: USP, 2010. Disponível em:<<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-19112010-113739/publico/2351228.pdf>> Acesso em: 5 nov de 2019

VONOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica / Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

Sites

Em live, Bolsonaro volta a defender extinção da Ancine. **Estadão conteúdo**. 2019. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/em-live-bolsonaro-diz-que-pretende-extinguir-a-ancine/>> Acesso em: 07 nov 2019

Enem 2019 começa neste domingo com o menor número de inscritos desde 2010. **G1**. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/educacao/enem/2019/noticia/2019/11/03/enem-2019-comeca-neste-domingo-com-o-menor-numero-de-inscritos-desde-2010.ghtml>> Acesso em: 07 nov 2019

IBGE: 52 milhões de brasileiros estão abaixo da linha da pobreza. **Veja**. 2017. Disponível em:<<https://veja.abril.com.br/economia/ibge-52-milhoes-de-brasileiros-estao-abaixo-da-linha-da-pobreza/>> Acesso em: 20 nov 2019

Ministério da Cultura. **Tema da redação do Enem 2019 é "Democratização do acesso ao cinema no Brasil"**. 2019. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/component/content/article?id=82061>> Acesso em: 08 nov 2019.

SORANO, Vitor. **Bolsonaro transfere Secretaria de Cultura para Ministério do Turismo**. G1, 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/11/07/bolsonaro-transfere-secretaria-de-cultura-para-ministerio-do-turismo.ghtml>> Acesso em: 31 out de 2019

SORANO, Vitor. **Bolsonaro transfere Secretaria de Cultura para Ministério do Turismo**. G1, 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/11/07/bolsonaro-transfere-secretaria-de-cultura-para-ministerio-do-turismo.ghtml>> Acesso em: 31 out de 2019

Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Medida provisória nº 870, de 1º de janeiro de 2019**. 2019. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2019/Mpv/mpv870.htm> Acesso em: 07 nov 2019.